Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (21), 2023.

Рецензия / Review
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)+85.334
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-261-275
ttps://elibrary.ru/ELYSCS



© 2023. Татьяна Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Михаил Мокеев. «Бесы»: перевод Достоевского на язык современности

© 2023. Tatiana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Mikhail Mokeev. *Demons*: Translating Dostoevsky into the Language of Modernity

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-0875-067X
E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается постановка романа Ф.М. Достоевского «Бесы» в мастерской Брусникина (режиссеры: Дмитрий Брусникин, Михаил Мокеев, Михаил Рахлин). Спектакль, поставленный курсом (выпуск 2015) школы-студии МХАТ в 2013 году, игрался до конца мая 2021 года — и не снят с репертуара, но заменен спектаклем «Бесы. Ночь». Спектакль поставлен в стилистике «новой драмы», предполагающей большую долю импровизации, вовлечение зрителей в ход спектакля, переосмысление/доработку ключевых моментов прямо в ходе спектакля. В сущности, сама постановка — экзистенциальна, требует проживания ситуаций, раскрывающихся перед актером в новом виде и качестве в процессе каждого исполнения. В статье мы будем говорить о философии, заключенной в символическом — вещном и оформительском — ряде спектакля.

Ключевые слова: Достоевский, «Бесы», постановка, «новая драма», Мастерская Брусникина, Михаил Мокеев.

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Михаил Мокеев. «Бесы»: перевод Достоевского на язык современности // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 261–275. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-261-275

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: The article discusses the staging of Fedor Dostoevsky’s novel *Demons* in Brusnikin workshop (Directors: Dmitry Brusnikin, Mikhail Mokeev, Mikhail Rakhlin). The play, staged by the final year of the Moscow Art Theater School in 2013, was played until the end of May 2021, and after that was not removed from the repertoire, but replaced by the play “Demons. The Night.” The performance is staged in the style of the New Russian Drama, which includes a large amount of improvisation, the involvement of the audience in the course of the performance, the fact of rethinking and refining key points right during the performance. Essentially, the production itself is existential, and requires from the actors to experience situations that reveal them to themselves in a new form and quality during each performance. In the article we will talk about the philosophy involved in the symbolic level of the performance.

Keywords: Dostoevsky, *Demons*, staging, New Drama, Brusnikin’s Workshop, Mikhail Mokeev.

For citation: Kasatkina, T.A. “Mikhail Mokeev. *Demons*: Translating Dostoevsky into the Language of Modernity.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (21), 2023, pp. 261–275. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-261-275

Достоевского очень много ставили в юбилейном 2021 году. Но надо сказать, что большое количество постановок произведений Достоевского на театре — это не юбилейное исключение, а скорее правило. Он один из самых популярных авторов у современных (в том числе — молодых) режиссеров и актеров. Мы сейчас будем говорить о постановке, которая еще в 2013 году была осуществлена Дмитрием Брусникиным, Михаилом Мокеевым и Михаилом Рахлиным, спектакль был записан [Бесы] — и я далее буду опираться именно на эту доступную в интернете запись.

Дмитрий Брусникин умер в 2018 году, Михаил Мокеев продолжил его работу, и в 2021 году в мае был сыгран последний спектакль

«Бесы» и начал играться другой спектакль, «Бесы. Ночь», не просто продолжающий, но и усиливающий принципы постановки, в высшей степени приближающие спектакль к тексту Достоевского при одновременном внешнем отходе от следования букве текста. Можно сказать, что здесь идейное и ***структурное*** уподобление максимально усиливается за счет внешнего расподобления — и это, конечно, самое точное следование указаниям Достоевского о том, как следует ставить его произведения. Напомню хорошо известную достоевистам, но все еще не вполне осмысленную и еще менее усвоенную большинством авторов постановок (и большинством зрителей и критиков, «защищающих» произведения Достоевского от «небережного» обращения с ними в спектаклях и постановках) цитату из письма Достоевского Оболенской от 20 января 1872 года в ответ на ее просьбу о разрешении «извлечь» из его романа «Преступление и наказание» драму:

«Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне.

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?..» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 225].

Таким образом, мы имеем дело не со спектаклем в привычном смысле слова, но с долгосрочным ***проектом*** работы театра с романом Достоевского, в котором не только один спектакль со временем переходит в другой, но и внутри условно одной постановки спектакль находится в постоянном преобразовании, периодически меняются главные, если не сюжетные, то смысловые, линии постановки — вплоть до несущих конструкций — в соответствии с ростом актеров, в соответствии с той обратной связью, которую театр получает от зрителей, ибо спектакль задумывается и осуществляется как интерактивный — и с каждым сыгранным спектаклем территория «Бесов» осваивается дальше. Это, конечно, объясняется стилистикой «новой

драмы», предполагающей большую долю актерской импровизации и активное вовлечение зрителей в ход спектакля, что обуславливает переосмысление/доработку/видоизменение даже ключевых «сценарных» моментов прямо в процессе спектакля. Но это объясняется и теми параметрами текста Достоевского, которые делают его настраивающим читателя на сотрудничество, а не на пассивное потребление. Вовлечение зрителя в сотрудничество и ***продолжение спектакля с учетом его ответа*** — важное качество современной драмы, дающей ей внезапно серьезное конкурентное преимущество в соревновании театра с кино. И это новое качество театра особенно важно при постановке романов Достоевского, поскольку одним из главных принципов творчества писателя был: «Пусть потрудятся сами читатели» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 303].

То, что сделали в изначальном брусникинском спектакле, очень похоже внешне на регулярно повторяющуюся попытку выделить из романа «Братья Карамазовы» линию «Мальчиков». Есть и соответствующий фильм, и театральные постановки, и написана пьеса «Мальчики» (Виктор Розов). Эта линия просится — у людей, которые хотят переговорить Достоевского на языке другого искусства — к выделению из романного целого. От этого можно просто отмахнуться как от недолжного (все же «Мальчики» — важнейшая часть романа, заключающая в себе не дискурсивный, а образный ответ на важнейшие вопросы, поднятые в романе; и эти ответы часто не вполне понятны без соответствующих вопросов), а можно подумать, почему все-таки такое желание периодически возникает. Понятно, что и в том, и в другом случае — то есть в случае спектакля «Бесы», сценаристы и режиссеры пытаются сконцентрироваться на том, что показывает перспективу, что показывает дальнейший ход развития, — они сосредоточиваются на том свете, который в романе светит вперед.

Посмотрим, кто из героев романа остался и участвует в первом спектакле «Бесы»: Николай Ставрогин, Петр Верховенский (причем Верховенского играют сразу два актера, и это очень интересная находка), Иван Шатов, Марья Шатова, Алексей Кириллов, Марья Лебядкина, Липутин, Лямшин, Шигалев, Толкаченко, Виргинский, Виргинская, учитель, студент, студентка, девица у зеркала. То есть фокус спектакля — также если не на мальчиках, то на юношах (и на некоторых седых юношах) — но не на взрослых (независимо от точного возраста) героях романа, определяющих его *настоящее*. Фокус

спектакля — на молодости, которая стремится тем или иным способом перевернуть мир. Те герои, которые радикально расширяют пространство романа, в том числе — идеологически, ушли за пределы постановки — и это нормально с точки зрения тех принципов переработки романа в пьесу, которые сам Достоевский декларировал.

В аннотации спектакля сказано:

«Спектакль сочинен специально для таинственного пространства Боярских палат. Исполнители перемещаются со зрителями из зала в зал, одновременно меняя эстетику, переходя от одного способа актерского существования к другому. Хождение по Боярским палатам придумал Сергей Тырышкин — художник, работавший с Юрием Любимовым в Театре на Таганке, с группой “АукцЫон”, с Сергеем Курехиным и его “Поп-механикой”. Спектакль пытается найти точку пересечения новейших театральных тенденций с хрестоматийным прочтением романа, выдержать баланс между стремлением к новаторству и уважением к классике» [Бесы].

В самом начале спектакля зрители смешаны с актерами в пространстве первого зала — и зрителям довольно сложно понять, кто здесь зритель, а кто актер. Играют и поют джаз, похоже на начало клубной вечеринки, присутствующие вовлекаются в танцы с кружащим движением и ритмом — и не сразу понимаешь, что слова этого джаза — пушкинское четверостишие, одно из двух, ставших эпиграфом к роману «Бесы»:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам...

Это — эпиграф к спектаклю, и по сравнению с эпиграфом к роману он тоже радикально сокращен: даже тот эпиграф, что взят Достоевским из пушкинских «Бесов», сокращен в два раза, и совсем опущен евангельский эпиграф.

Приведу для наглядности эпиграфы романа:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

....
Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?
А. Пушкин

Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли жители смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме, и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся.

Евангелие от Луки. Глава VIII, 32–36. [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 5].

Таким сокращением эпиграфа подчеркивается, что здесь нет претензии на «полное» воспроизведение, что из романа для постановки выделена одна линия — это линия потери ориентиров и личного разложения — но еще не общественного распада (вторая строфа пушкинского эпиграфа) — и не катастрофического исцеления (евангельский эпиграф). Джазовым же его исполнением нам ясно указывают на то, что играется не история, а современность — и остается только поражаться действительно жгучей, пугающей современности слов и сцен Достоевского; и еще на то, что перед нами — спектакль-импровизация, поскольку импровизация — одна из главных характеристик джаза. Сокращенный эпиграф указывает и на то, что спектакль — не столько о бесах, сколько о бесноватых, о заблудившихся, о закруженных бесом: бесы появятся, станут зримы, начнут существовать отдельно от людей только во втором четверостишии пушкинского эпиграфа к роману.

Идея вовлечения зрителей проходит через весь спектакль и является его несущей конструкцией — или, вернее, она могла бы ей быть, если бы актеры более чутко и вовлеченно (и в спектаклях это обычно происходит более чутко и вовлеченно, чем удалось показать в записи) реагировали на ответы зрителей. В записи все же виден страх актеров отпустить страховочный канат, решимость

на импровизацию только в пределах, позволяющих не отступать слишком далеко от прочерченной магистральной линии, в то время как оптимально было бы уметь возвращаться к ней с разных сторон, сквозь любые варианты зрительских ответов, и именно за счет максимального вовлечения актера в ответ зрителя, в заинтересованный диалог с ним, а не за счет частичного его игнорирования. Замечу сразу, что такую степень свободы и мастерства, когда неожиданный ответ зрителя не пугает, а видится возможностью проложить новый актерский ход в направлении реализации сверхзадачи спектакля, я все же увидела — на премьере спектакля «Бесы. Ночь».

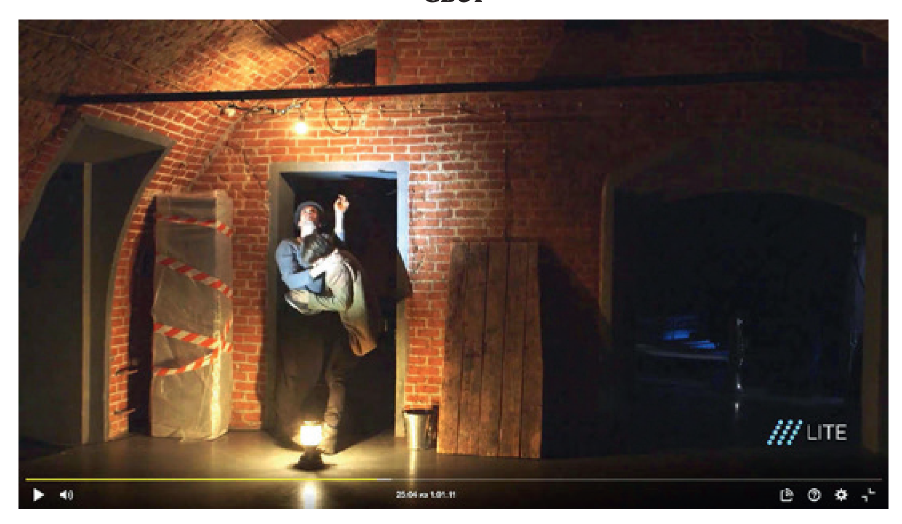
В записи же как отрицательные, так и положительные ответы зрителей о их готовности или неготовности вовлечься в разговор, приводят примерно к одному и тому же: актеры их быстро оставляют, следуя за готовой прорисью своей роли.

Первый вопрос, который зрители слышат в том пространстве, где они еще принципиально не отделены от исполнителей, это вопрос: «Верите ли вы в Бога?» Второй вопрос, который там звучит вскоре после первого: «Донесли ли бы вы, если бы знали о готовящемся политическом убийстве?» Хочу обратить внимание на то, что это, конечно, точные вопросы из романа Достоевского, а кроме того, на то, что спектакль создавался в 2013 году — и та проблематика, которая в 2021 году сделала эти вопросы более чем актуальными, в 2013 году еще и близко не просматривалась в этом качестве. И, однако, в 2013 году они были не менее актуальны, хотя были актуализированы другими событиями и вызывали у зрителей другие ближайшие аллюзии — на события 2012 года.

Последний вопрос задается зрителям, которые только что были свидетелями самоубийства-убийства Кириллова, знают ли они и могут ли рассказать о том, что произошло. Интересно, что мужчины в основном уклоняются, а женщины пытаются вступить в коммуникацию и рассказать о произошедшем, но, к сожалению, по крайней мере, в записи перспектива этой коммуникации неясна.

Я разберу лишь несколько сцен — из 60-минутной записи спектакля, которую можно анализировать практически полностью, ибо спектакль тотально осмыслен — чтобы показать, как создается и работает «непрямой текст», то есть то, что привнесено актерами и режиссером для возмещения ушедшего из постановки текста Достоевского.

Свет



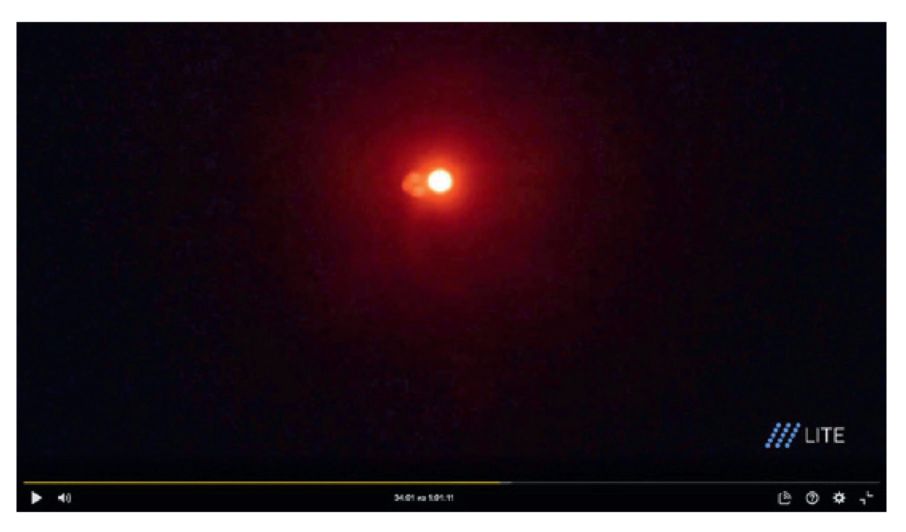
Вот сравнительно недраматичный момент на общем фоне спектакля — приход Шатова к Кириллову после возвращения жены Шатова. Надо заметить попутно, что сцена отказа Хромоножки Ставрогину и сцена возвращения Марьи Шатовой практически объединены, то есть они происходят — насколько по записи можно понять структуру спектакля — почти одновременно в соседних сообщающихся помещениях, или следуют друг за другом вплотную. И это блестящая находка, потому что становится отчетливо видно, что это параллельно-противоположные истории. Но мы сейчас сосредоточимся на свете и рассмотрим его как полноправного участника постановки.

Шатов приходит к Кириллову с фонарем, светящим белым светом, просвещающим тьму, и в момент, когда он входит, Кириллов пытается вкрутить лампочку, потому что он во тьме и лампочка не горит. И он не может вкрутить эту лампочку до тех пор, пока к нему не подойдет Шатов и не поддержит и буквально не поднимет его, тянущегося к этой лампочке. Тогда он сможет ее вкрутить и загорится свет (на стоп-кадре уже момент завершения их совместной работы). Шатов так и ходит со своим фонарем Диогена по всему пространству спектакля, отыскивая человека, периодически выпрямляя руку и поднося фонарь почти к лицу какого-нибудь персонажа. Точнее — к лицу всего двух персонажей: Кириллова и Марьи Шатовой. Выделение посредством диогеновского жеста этих двух персонажей

как найденных Шатовым настоящих людей, естественно, нигде не проговорено, но прекрасно проработано и легко считывается из этого нагруженного очевидными ассоциациями жеста. Шатов и Кириллов — люди просвещающего света, зажигающие свет, несмотря на все свои трагические заблуждения.



Вот на этом стоп-кадре мы можем видеть описанный выше диогеновский жест Шатова.



Здесь мы видим совсем другой, красный, кровавый свет, появляющийся из тьмы и двигающийся по направлению к Шатову — и это

свет налобного фонаря Эркеля — «невинного» мальчика, самозабвенно и самоотверженно влюбленного в Верховенского, — и ставшего, следуя этой любви, самым жестоким, хитрым и хладнокровным убийцей. Это свет, не освещающий его носителя, не разгоняющий, а словно сгущающий вокруг себя тьму.



Здесь мы видим встречу Эркеля и Шатова: кровавый свет против белого. Можно сказать, что все взаимодействие этих героев символически полносмысленно дано в этой встрече и противостоянии светов разных цветов, интенсивности и характера освещения ими пространства. Фонарь Шатова освещает лица обоих героев, создавая пространство взаимодействия, но его свет словно глушится красным светом Эркеля, оставляющим в тени лицо своего носителя. И это становится мощной символической рифмой к прекрасной игре актеров.

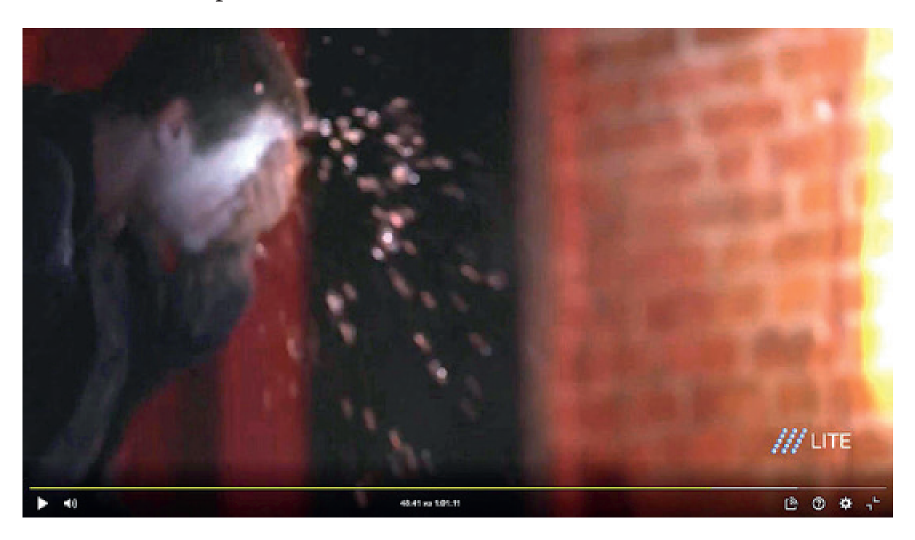
Грим

Еще один важный инструмент создания символов в спектакле — это грим. Грим, который меняется на лице актеров прямо в процессе спектакля. Один из самых мощных в этом смысле эпизодов — это нанесение на себя грима Кирилловым прямо перед приходом к нему Верховенского, требующего от него совершить договоренное самоубийство.



Вот стоп-кадр, дающий некоторое представление о характере этого грима. Это белое лицо и красные полосы, которые идут с верхней части лба к глазам — и продолжаются затем ниже глаз. Это грим Пьеро, страдающей и плачущей куклы-комедианта, который оплакивает несовершенство мира, у кого злой Арлекин всегда уводит возлюбленную — и сейчас явился в виде Петра Верховенского, чтобы увести у него возлюбленную жизнь. Но одновременно — и это становится ясным в процессе игры и общения Кириллова с Петром Верховенским в последней сцене убийства-самоубийства — это, конечно — поскольку слезы и пот Пьеро здесь красные — прямая аллюзия на кровавый пот и кровавые слезы Христа, молящегося в Гефсиманском саду о том, чтобы уготованная чаша Его миновала. В фигуре Кириллова таким образом сочетаются, с одной стороны, кукольность и масочность, с другой стороны — аллюзия на Христа, спасающего человека своей смертью, — и, одновременно, аллюзия на Иуду, который предает, поскольку его самоубийство — это предательство убитого Верховенским и пятеркой Шатова. Но, парадоксально, момент предательства — это для Кириллова и момент исповедания Того, Кто все видит, и благодаря Кому, что бы он сейчас ни написал, правда выйдет наружу. То есть — это момент, когда он в спектакле с очевидностью отказывается от соревнования с Богом и призывает Его Своей силой исцелить его слабость, Своей правдой исцелить его ложь. Таким образом, Кириллов оказывается совмещением образов Христа, умирающего для торжества правды, — и Иуды,

сумевшего в конце концов положиться на Христа. Это совмещение есть и у Достоевского, но в спектакле оно максимально проявлено и настойчиво предъявлено.



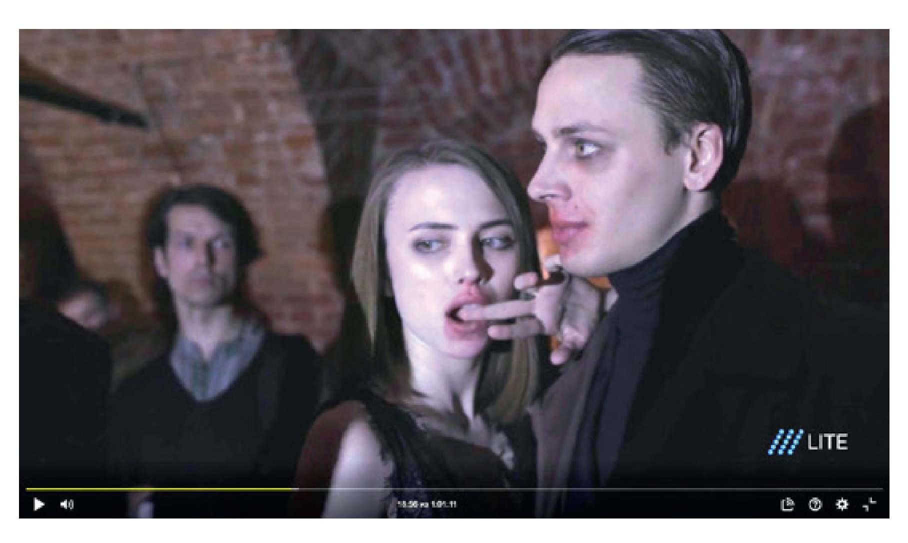
Кириллов наносит грим, когда начинает готовиться к самоубийству, — и пытается смыть его сразу после сообщения о смерти Шатова.

Но грим не смывается — он медленно расползается в ходе следующих сцен, выпуская из-под маски лицо, возвращая герою его слабую и страдающую — и торжествующую в конце концов над всеми ловушками искаженных теорий личность.

В спектакле также максимально полно воспроизведены (и изумительно сыграны) тезисы кирилловского богословия в его напряжении между Богом и человеком, точный тезис которого состоит в том, что высший пункт проявления отделившейся от Бога воли — это уничтожение своей жизни, самоубийство. И уничтожение жизни как последний логический результат отрицания Бога Жизни, Бога Живого сильно и выразительно подчеркнут в спектакле — как и то, что Бог Жизни умудряется выхватить мучающуюся вопросом о нем личность даже из этого бездонного провала.

Грим в процессе игры появляется и на лицах еще одной пары персонажей: это красная краска вокруг рта Ставрогина после поцелуя с «девицей у зеркала» (Лизой и Дашей одновременно?), и вокруг ее рта, хотя в гораздо меньшей степени. Он целовал ее, пока Петру-

ша ему рассказывал об «Иване-царевиче». На самом поверхностном уровне — это размазанная губная помада. Оставляем за пределами объяснения то, что символизирует размазанная губная помада в европейской культуре в целом (лишение невинности, девственная кровь, овладение): эти значения тут очевидно присутствуют, но они не специфичны. Сам Ставрогин в очень бледном базовом гриме, и на его губах и вокруг губ это пятно выглядит пятном крови на лице кровопийцы (его так называют в романе [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 401]). Интересно, что Ставрогин — это подчеркнуто существо, не принадлежащее ни к одной группе; человек/персонаж отказывающийся все время от участия во всем. Так это сделано у Достоевского — и спектакль это прекрасно подчеркнул своими средствами (Ставрогин отказывается от участия в замыслах Верховенского, он отказывается отвечать и на вопросы, обращенные актерам и зрителям). Он всегда ни при чем. И это прекрасный вариант истолкования театром положения Ставрогина в романе, ведь когда в конце романа уходит Степан Трофимович, он вспомнит всех своих отсутствующих у его одра учеников и воспитанников, кроме Ставрогина, и хроникер (что неоднократно отмечено исследователями), упомянув всех, говорит: «ну о чем бы еще сказать?» — и описывает самоубийство Ставрогина. То есть сам Достоевский располагает в конце Ставрогина за пределами завершенной истории спасения, почти за пределами романа.



***

Спектакль заканчивается на улице двумя «номерами»: песней Боба Марли «Burnin' and lootin'» («Жжем и громим»), исполняемой Кирилловым, вполне можно допустить, что после смерти. Во всяком случае, песня заканчивается так:

Burning all pollution tonight
Pollution, yeah, yeah!
Burning all illusion tonight
Lord, Lord, Lord, Lord!

— словно возглашая встречу с Богом после того, как сожжена вся грязь и все иллюзии, все ложные представления об устройстве мира.

И, видимо, посмертной же сказкой Хромоножки о земле-матушке и сильнейшем богатыре, всем помогавшем, которого догнала девица — и он ее обнял. Рассказывая, актриса скидывает с себя «крестьянскую» одежку — и остается в платье княгини, царевны-лебеди. Здесь и звучит «до свидания».

После доклада, на основе которого была написана эта статья, прозвучал вопрос: что и кому дает подобное взаимодействие театра с текстом и зрителем?

Я бы начала с ответа на вопрос, что подобного типа постановка дает зрителю. Зрителю она, прежде всего, дает очень острый опыт участия. Зрители теряют ощущение невовлеченности («это все не со мной»), все же присутствующее, когда от действия нас отделяет экран или рампа. Достоевский и сам умеет взламывать читательскую невовлеченность — и в данном случае театр ему соответствует. Такой опыт внезапного вовлечения, в то время как расчет был на безопасное наблюдение, прекрасно передает отличие произведений Достоевского от большинства текстов его — и не только его — времени. А о том, что она дает актерам — нужно разговаривать с актерами.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990.

Список видео записей

1. Бесы — Бесы. Спектакль. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-or4A0VsanM (дата обращения: 10.02.2023).

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

Reference list of video sources

1. “Besy. Spektakl’” [“*Demons.* A Play”]. *YouTube*, 27 March 2022, https://www.youtube.com/watch?v=-or4A0VsanM (Accessed 10 Feb. 2023) (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 10.02.2023
Одобрена после рецензирования: 20.02.2023
Принята к публикации: 22.02.2023
Дата публикации: 25.03.2023

The article was submitted: 10 Feb. 2023
Approved after reviewing: 20 Feb. 2023
Accepted for publication: 22 Feb. 2023
Date of publication: 25 March 2023